

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

«Une société d'ésotérisme musical»: Claude Debussy e la matrice esoterica del suo rapporto con il fruitore

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/126866> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

NUOVA RIVISTA MUSICALE ITALIANA

Comitato scientifico

Giovanni Carli Ballola, Paolo Donati, Giorgio Pestelli, Giancarlo Rostirolla, Roman Viad

Direttore responsabile

Giuseppe Antonio Marchetti Tricamo

Numero 1 Gennaio/Marzo 2008

Giancarlo Rostirolla

«Musica Antica». Collezionismo e biblioteche musicali nella Roma di metà Ottocento.

Patrizia Procopio

A proposito di un documento inedito di coreutica quattro-cinquecentesca.

Claudio A. D'Antoni

Il Teatro Nuovo di Trieste
(Teatro Comunale Giuseppe Verdi).

Andrea Malvano

«Une Société d'Esotisme Musical»:
Claude Debussy e la matrice esoterica
del suo rapporto con il fruitore.

Paolo Petrocchi

William Walton.
Il fascino di una voce flebile.

Spedizione in abbonamento postale 45% art. 2 comma 20/b legge 662/96 - Filiale di Firenze

NUOVA RIVISTA MUSICALE ITALIANA 12008

RIVISTA MUSICALE ITALIANA

TRIMESTRALE
DI CULTURA E INFORMAZIONE MUSICALE

12008

Gennaio/Marzo

Rai
Eri



«UNE SOCIÉTÉ D'ÉSOTÉRISME MUSICAL»

CLAUDE DEBUSSY E LA MATRICE ESOTERICA DEL SUO RAPPORTO CON IL FRUITORE

DI

Andrea Malvano

VRAIMENT LA MUSIQUE AURAIT DUE ÊTRE
UNE SCIENCE HERMÉTIQUE, GARDÉE PAR
DES TEXTES D'UNE INTERPRÉTATION TELLE-
MENT LONGUE ET DIFFICILE QU'ELLE AURAIT

certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvoltura que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche! Or, et en outre, au lieu de chercher à répandre dans le public, je propose la fondation d'une «Société d'Esotérisme Musical»¹.

A che cosa si riferiva Debussy quando parlava di «Société d'Esotérisme Musical»? L'allusione alla cultura esoterica non è affatto sorprendente: la Parigi di fine Ottocento e inizio Novecento era una miniera di movimenti radicati nelle pratiche dell'occultismo. Jules Bois fu uno dei testimoni più attenti della diffusione del fenomeno presso gli strati più altolocati della società. Nel suo testo intitolato *Les petites religions de Paris*² si trova una preziosa collezione di testimonianze dirette circa teorie e applicazioni pratiche dei circoli esoterici sorti nella Parigi *fin du siècle*.

La Società di Teosofia, nata attorno al pensiero neoplatonico e neopitagorico del polacco Joseph-Marie-Hoene Wronskij (1776-1853), fu fondata ufficialmente nel 1875 dalla cosacca Helena Petrovna Blavtskij (1831-1891); Bois descrive con emozione toccante le visite da M.me Blavtskij, incontri misteriosi, fatti di apparizioni suggestive; obiettivo della setta era la

¹ CLAUDE DEBUSSY, *Correspondance 1884-1918*, Paris, Hermann, 1993, pag. 86 (trad. it., *I bemolli sono blu*, a cura di M. Premoli, Milano, Archinto, 2004: «Davvero la musica avrebbe dovuto essere una scienza ermetica, custodita da testi dall'interpretazione astrusa e difficilissima, in modo da scoraggiare quel gregge di persone che se ne serve con la disinvoltura con cui si tira fuori un fazzoletto di tasca! Io proporrei sul serio di fondare una "Società di Esoterismo Musicale" »).

² JULES BOIS, *Les petites religions de Paris*, Paris, Chailley, 1894.

³ JULES BOIS, *Le satanisme et la magie*, Paris, Chailley, 1895.

⁴ SAR PÉLADAN, *L'art idéaliste & mystique*, Paris, Chamuel, 1894, pag. 23 sgg.

⁵ EDWARD LOCKSPEISER, *Debussy: la vita e l'opera*, Milano, Rusconi, 1983, pagg. 586-590.

costruzione di una fratellanza universale, fondata sulla condivisione dei simboli racchiusi nelle dottrine scientifiche e nelle filosofie dell'estremo oriente. Pierre Michel Eugène Vintras (1807-1875) era stato il paladino del satanismo e di quelle pratiche volte a combattere la presenza infestante di Satana, che avrebbero affascinato anche Joris Karl Huysmans e lo stesso Jules Bois³. I Luciferini celebravano con regolarità il culto dell'anticristo: messe nere e riti segreti che rovesciavano forme e contenuti della liturgia cattolica. L'Essenismo parigino si rifaceva alla natura messianica di Giovanna d'Arco, e al culto della reincarnazione. Mentre tra i gruppi di più antica fondazione si annoverava quello dei Rosa-Croce, capeggiati dal visionario Sar Péladan; la dottrina dell'«Ad crucem per rosam»⁴, il motto con cui i rosacroci erano soliti sintetizzare il loro pensiero: arrivare a Dio passando attraverso l'arte e la teoria della bellezza. Gli incontri annuali della confraternita, i cosiddetti Salons Annuel de l'Ordre des Rose-Croix, erano un'occasione per proporre pubblicazioni periodiche riservate agli adepti. Ma questa era solo una delle numerose iniziative editoriali, che le librerie più raffinate di Parigi dedicavano ai movimenti esoterici: nel 1892 Emmanuel Signoret aveva fondato la rivista «Le Saint Graal», con l'intenzione di indagare le numerose forme dell'occultismo maturate nella Parigi di quegli anni; nel 1890 la Société d'Art Indépendant aveva dato per la prima volta alle stampe «Le Lotus bleu», la rivista di riferimento della Società di Teosofia; e Edmond Bailly nel 1893 aveva creato un periodico intitolato «La Haute Science», dedicato al rinvenimento e alla discussione dei simboli contenuti negli antichi documenti scientifici.

Il giovane Debussy cominciò a frequentare gli ambienti culturali della sua città proprio nel periodo di maggiore esplosione dell'occultismo: l'ultimo decennio dell'Ottocento. Come già ampiamente dimostrato da Edward Lockspeiser e Léon Guichard⁵, l'intenzione di comporre le musiche di scena per *Les Noces de Satan* di Jules Bois, testimoniata dal numero di marzo 1892 del «Saint Graal», documenta l'interesse da parte di Debussy per la letteratura satanista. Il progetto, organizzato nell'ambito delle manifestazioni proposte dal Théâtre d'Art, sotto la direzione artistica del poeta Paul Fort, non andò in porto, come si può leggere dalla lettera inviata dal compositore a Jules Bois nel marzo del 1892:

Décidément, mon cher Bois, et malgré qu'il en coûte à mon amitié pour vous, je n'ai pas la confiance nécessaire pour faire la musique promise aux *Noces de Satan*! L'orchestre m'a tout l'air de n'exister que sur un pe-

tit morceau de papier, quant à savoir le nom de ces gens, et d'où ils viennent! Cela n'est pas possible, sauf pour un Monsieur Burger qui revient à chaque instant, mais qui ne peut pourtant pas tout faire. Pardonnez-moi, et surtout, ne croyez pas à de la mauvaise volonté. Seulement tout cela, est par trop dans l'Inconnu! Et, un peu «Mauvaise Aventure».

Laissez-moi, être affectueusement à vous, simplement, sans tambour ni trompette!⁶

Il dramma esoterico fu comunque rappresentato il 28 e il 30 marzo dello stesso anno. Ma per le musiche di scena si dovette ricorrere a Henri Quittard, che in pochi giorni approntò una partitura da eseguire nel corso delle rappresentazioni. Il testo teatrale ruota attorno a Satana e Psiche, accerchiati da creature oscure: demoni, incubi, una voce ineffabile, Mefistofele, Faust e decine di altri personaggi tradizionalmente legati al mondo dell'occulto. Il soggetto si propone di rappresentare il raggiungimento della salvezza passando attraverso l'azione redentrice della Donna: Satana, stanco di incarnare gli aspetti malvagi della natura umana, decide di redimersi grazie ai valori positivi di Psiche.

Non è facile rintracciare con precisione i motivi che spinsero Debussy a rifiutare la composizione della partitura. La sua carriera era appena cominciata; e l'ambiente da cui giungeva la commissione era certamente frequentato dagli intellettuali più in vista della città. Ma c'era qualcosa in quel soggetto che infastidiva la sua sensibilità; quel «par trop dans l'Inconnu» sembra descrivere un interesse molto superficiale per il satanismo: quasi una sorta di timore a scavare nelle torbide oscurità della dottrina.

Les Noces de Satan forse spaventavano Debussy. Ma questo episodio non impedì al giovane compositore di continuare a frequentare gli ambienti nei quali l'esoterismo era uno dei principali argomenti di conversazione. L'ultimo decennio dell'Ottocento fu un periodo decisivo per la diffusione delle dottrine esoteriche: oltre alla nascita delle pubblicazioni sopra citate, nel 1892 al Théâtre d'Art, letterati quali Jules Bois, Camille Mauclair e Charles-Henry Hirsch tennero alcune conferenze dedicate all'occultismo, parallelamente alla rappresentazione del *Doctor Faust* di Christopher Marlowe e a un'esecuzione recitata del *Bateau Ivre* di Arthur Rimbaud; e il direttore degli allestimenti scenici era proprio Aurélien Lugné-Poe, colui che nel 1893 avrebbe scosso l'immaginazione di Debussy dirigendo la prima rappresentazione teatrale del *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck ai Bouffes-Parisiens.

⁶ CLAUDE DEBUSSY, *Correspondance 1872-1918*, a cura di François Lesure e Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, pag. 105. («Decisamente, mio caro Bois, e malgrado che questo mi costi l'amicizia con voi, non ho la fiducia necessaria per fare la musica promessa per le *Noces de Satan* ! L'orchestra ha tutta l'aria di non esistere che su un piccolo pezzo di carta, quanto a sapere il nome di questa gente, e da dove vengono! Questo non è possibile se non per un Signor Burger che ritorna in ogni istante, ma che non può tuttavia fare tutto. Perdonatemi, e soprattutto, non pensate a una cattiva volontà. È solo che tutto questo sprofonda eccessivamente nello Sconosciuto! E, un po' «Cattiva Avventura». Lasciatemi rimanere in rapporti affettuosi con voi, semplicemente, senza tamburi né trombe!»)

⁷ JOSCELYN GODWIN, *L'ésotérisme musical en France 1750-1950*, Paris, Albin Michel, 1991, pagg. 168-177.

⁸ HENRI DE RÉGNIER, *Souvenirs sur Debussy*, in «La Revue Musicale», s. VII, v. III (1 maggio 1926), pagg. 89-90.

⁹ Collezione Robert O. Lehman, New York, in deposito alla Pierpont Morgan Library di New York («Questo manoscritto è offerto a Bailly in memoria dei molti 'dalle 5 alle 7', che mi furono e mi saranno sempre di preziosa estetica, e anche per la mia sincera amicizia... Marzo 1893»).

All'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento fu il Théâtre d'Art a contribuire alla formazione artistica e culturale di Debussy. Tutti i nomi che circolavano in quell'ambiente erano destinati a segnare momenti importanti nella maturazione estetica del compositore. E l'interesse per l'esoterismo che animava quel circuito di poeti, artisti e musicisti lasciò certamente un solco nella sensibilità di un giovane Debussy, avido di assorbire tutti gli indirizzi intellettuali che in quegli anni abitavano i piani elevati della società parigina.

Il terreno di scambio più ricco di riflessioni dedicate all'occultismo era la libreria dell'Art Indépendant di Edmond Bailly, sita in rue de la Chaussée-d'Antin 9. Debussy trentenne vi si recava pressoché quotidianamente, accompagnato dall'amico Eric Satie, uno dei compositori più inseriti nei circoli esoterici del tempo. Bailly era un adepto di quel ramo della dottrina teosofica, secondo cui ogni fenomeno terreno, anche musicale, doveva essere interpretato alla luce di un'armonia universale: una lettura della realtà che affondava le sue radici nel pensiero neoplatonico e neopitagorico⁷. La sua libreria era frequentata da poeti quali Villiers de l'Isle-Adam, André Gide, Pierre Louÿs, Henri de Regnier. Ogni pubblicazione curata da Bailly si distingueva per la preziosità della rilegatura e per una tiratura limitatissima: il motto stampato sotto al simbolo dell'editore («Non hic piscis omnium») era l'emblema di un'attività editoriale dichiaratamente elitaria. In quella piccola libreria si discuteva principalmente di letteratura esoterica, e non era raro che il titolare, accarezzando una sinistra gatta nera di nome Aziza, presiedesse vere e proprie sedute spiritiche⁸. Fu probabilmente durante una di quelle visite in rue de la Chaussée-d'Antin che Debussy conobbe Jules Bois; e fu proprio in quell'ambiente che maturò l'idea di pubblicare la *Damoiselle élue* presso Bailly nel 1893 in un'edizione preziosissima; la dedica scritta da Debussy nell'autografo della partitura regalato a Bailly documenta l'assiduità delle loro frequentazioni:

Ce Ms. est offert à Bailly en souvenir de beaucoup de 5 h à 7 h., qui me furent et me seront toujours de précieuse esthétique, et aussi pour ma sincère amitié... Mars 1893⁹.

A queste ricostruzioni occorre aggiungere un documento redatto da Henri Lobineau e rinvenuto da Léo Schid-

lof, che proverebbe l'appartenenza di Debussy, accanto a Satie, a uno degli ordini segreti dei Rosa-Croce¹⁰, col titolo di Gran Maître du Prieuré de Sion. La testimonianza prova un contatto con la confraternita che faceva capo a Péladan, senza dubbio uno dei circoli più esclusivi del sostrato occultista parigino. Joscelyn Godwin ritiene che questo riferimento potrebbe suggerire un rapporto di filiazione diretta tra Victor Hugo e Jean Cocteau, poeti citati nella lista degli eletti a stretto contatto con Debussy: una sorta di passaggio di consegne tra generazioni di maestri¹¹. Ma l'incarico di Gran Maître du Prieuré de Sion prevedeva una complessa ritualità iniziatica, nonché una serie di mansioni da svolgere rispettando una rigorosa liturgia: un impegno davvero troppo oneroso per un artista anticonformista che non amava nessun tipo di vincolo ufficiale.

L'insieme delle testimonianze raccolte documenta un ambiente culturale denso di stimoli radicati nell'occultismo. Ma ciò che rimane avvolto dall'oscurità è il significato che Debussy voleva dare al concetto di esoterismo musicale. Ritorniamo un momento alla citazione iniziale: il fatto che Debussy fosse coinvolto in quei complessi fermenti ideologici che muovevano gli strati nascosti dell'*intelligentia* parigina non ci aiuta a spiegare le forme della trascrizione musicale di un pensiero esoterico. Quanto si è descritto finora ci aiuta a cogliere la natura estremamente composita delle ideologie segrete disseminate nella Parigi del tempo, ma non ci consente di riunire tutte le dottrine citate sotto un unico tetto filosofico. Per questo il concetto di «Société d'ésotérisme musical» non può essere indagato unicamente sotto il profilo teorico, ma richiede un confronto con la scrittura di Debussy.

Ad affrontare per primo il problema adottando una metodologia applicata ai testi è stato Roy Howat in *Debussy in Proportion*¹². La sua tesi prevede l'interpretazione di tutte le proporzioni formali delle composizioni di Debussy ricorrendo a un calcolo matematico; il rapporto tra due porzioni di partitura (A, B), che definiscono altrettante partizioni formali, sarebbe estremamente vicino alla seguente formula:

$$\frac{a}{b} = SA = \frac{a + b}{a}$$

SA (sezione aurea) = 1,6180334

¹⁰ LÉO SCHIDLOF, *Dossiers secrets de Henri Lobineau*, Paris, Philippe Tossan du Plantier, 1967, pag. 23.

¹¹ JOSCELYN GODWIN, *L'ésotérisme musical en France 1750-1960*, Paris, Éditions Albin Michel, 1991, cit., pag. 196.

¹² ROY HOWAT, *Debussy in Proportion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.



Ossia: la frazione tra il numero di battute della sezione A e della sezione B definirebbe un valore sistematicamente vicino a quello della sezione aurea:



Howat riesce a interpretare tutte le maggiori composizioni di Debussy utilizzando questo criterio, approssimato in base alla concatenazione numerica dalla serie di Fibonacci;

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 etc...

tale successione è derivata dalla formula: $\text{num}3 = \text{num}1 + \text{num}2$ (ossia: $0+1=1$; $1+1=2$; $1+2=3$; $2+3=5$; $3+5=8$; $5+8=13$; etc.); ma può essere definita, nei valori successivi a 0, anche dai rapporti della sezione aurea approssimati alternativamente per difetto o per eccesso: $\text{num}1 \times \text{SA} = \text{num}2$ approssimato (ossia: $2 \times \text{SA} = 3,236$; $3 \times \text{SA} = 4,854$; $5 \times \text{SA} = 8,09$; $8 \times \text{SA} = 12,944$ etc.).

In sostanza Howat ritiene che il rapporto prediletto da Debussy per costruire le varie aree formali delle sue composizioni sia sistematicamente vicino a $5/3$; la sezione A, secondo i suoi calcoli, è sempre circa $5/3$ della sezione B:

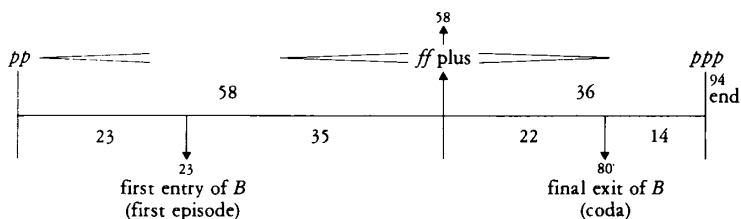
$$\frac{a}{b} = 1,6 \text{ circa}$$

Laddove 1,6 rappresenta un'approssimazione del numero che definisce la sezione aurea (1,6180334...) e nello stesso tempo dei valori che si ottengono dividendo i numeri adiacenti della serie di Fibonacci secondo la seguente successione: $5/3 = 1,6$ periodico; $8/5 = 1,6$; $13/8 = 1,625$; $21/13 = 1,6153846...$; $34/21 = 1,6190476...$; etc.

La tesi è interessante, perché ipotizza una sistematica riflessione da parte di Debussy su grandezze diseguali, in opposizione agli equilibri simmetrici tramandati dal classicismo; anche se l'uso di proporzioni asimmetriche non era certo un

procedimento formale rivoluzionario all'inizio del Novecento. Howat ritiene che questa impostazione architettonica sia un riflesso evidente degli interessi per l'esoterismo manifestati da Debussy, e in particolare delle riviscenze della dottrina neopitagorica che animavano la Parigi di fine Ottocento e inizio Novecento. Ma alcuni aspetti della sua dimostrazione meritano un ulteriore approfondimento.

Sui problemi di misurazione legati a tale sistema analitico è lo stesso Howat a intervenire: nei casi in cui la composizione presenta continue variazioni di tempo, la battuta non può più essere considerata l'elemento minimo di suddivisione. E non è certo necessario ricordare quanto sia composito in Debussy l'andamento metrico del discorso musicale. Sorprende però il fatto che lo studioso non citi anche i problemi di agogica, in relazione a un calcolo così puntuale delle proporzioni formali. Prendiamo il caso di *Reflets dans l'eau*. Howat propone il seguente schema, per descrivere la struttura del brano:



Il lavoro è complessivamente formato da novantaquattro battute e il culmine dinamico (*ff plus*) cade proprio in corrispondenza della sezione aurea (alla battuta 58); è questo il punto che Howat sceglie per dividere in due parti le misure della composizione e per articolare una serie di suddivisioni a loro volta determinate dal calcolo della sezione aurea.

Sulla misurazione Howat non sbaglia: effettivamente 94 diviso 58 fa 1,6206896, vale a dire un valore molto vicino a quello della sezione aurea. Ma resta un dubbio: possiamo davvero ritenere che il culmine dinamico di una composizione sia utile per avanzare una riflessione formale? Il picco nei decibel non deve necessariamente apparire in corrispondenza di una giuntura formale. Inoltre: è accettabile un'analisi che trascuri completamente il netto cambiamento di agogica del finale? Quattordici battute in *Lent*, che discutono tutte le proporzioni del brano. La sezione conclusiva riveste un peso notevole nell'equilibrio generale del-

¹³ ROY HOWAT, Op. cit., pagg. 187-189.

¹⁴ CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, pag. 176 («La musica è una matematica misteriosa, i cui elementi partecipano dell'Infinito. Essa è responsabile del movimento delle acque, del gioco di curve che descrivono le nebbie cangianti; niente è più musicale che un tramonto! Per chi sa guardare con emozione è la più bella lezione di sviluppo scritta in questo libro, non molto frequentato dai musicisti, voglio dire: la Natura... Essi guardano nei libri, attraverso i maestri, smuovendo devotamente questa vecchia polvere sonora; va bene, ma l'arte è forse più in là!»).

la forma e non può essere valutata con la stessa unità di suddivisione utilizzata nelle sezioni precedenti: i tempi di esecuzione si allargano, spostando notevolmente il baricentro della composizione.

La vera forma di un brano prende vita all'ascolto di un'esecuzione che tenga conto di tutti i parametri della partitura: la variazione agogica della pagina conclusiva di *Reflets dans l'eau* ha un peso determinate nella definizione degli equilibri formali; è difatti proprio il rallentamento prescritto dal finale a ridiscutere, durante l'atto esecutivo, tutte le proporzioni numeriche reperibili in partitura. Per questo un'analisi formale unicamente basata sulla numerazione delle battute non può provare l'esistenza di un modello geometrico nella scrittura di Debussy.

C'è poi un'altra contraddizione nel ragionamento di Howat: se la presenza di proporzioni dettate dal calcolo della sezione aurea sarebbe dovuta ai contatti tra Debussy e i movimenti esoterici maturati nella Parigi di fine Ottocento, perché allora individuare la stessa architettura formale nella *Sonata in La maggiore* D. 959 di Franz Schubert?¹³ Il fatto che anche nella Vienna di inizio Ottocento fossero presenti circoli segreti, per lo più di ispirazione massonica, attenti ai problemi delle dottrine matematiche, non prova una continuità ideologica con l'occultismo maturato in Francia alla fine del secolo. Ma soprattutto l'allineamento con Schubert sembra mettere in discussione proprio quella rivoluzione delle simmetrie formali che Howat vuole reperire nelle proporzioni delle composizioni di Debussy.

Inoltre la ricerca di un'eventuale matrice matematica nell'estetica debussysta a contribuire a mettere in dubbio quanto sostenuto da Howat. Una citazione tratta dagli scritti critici di Monsieur Croche ci può aiutare a mettere a fuoco il problema:

La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu de courbes que décrivent les brises changeantes; rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil! Pour qui sait regarder avec émotion c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre, pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire: la Nature... Ils regardant dans les livres, à travers les maîtres, remuant pieusement cette vieille poussière sonore; c'est bien, mais l'art est peut-être plus loin!¹⁴

Difficile non cogliere in queste parole una suggestione neoplatonica, presa a prestito dal sistema filosofico dell'armo-

nia delle sfere. Ma è altrettanto difficile leggersi la riflessione di un compositore capace di plasmare tutta la sua produzione attorno a sofisticati calcoli numerici. Debussy parla di un orizzonte metafisico, immateriale: allude all'Infinito, a una dimensione che sfugge sistematicamente a ogni intuizione matematica. I dati concreti sembrano quasi minacciare questa riflessione sull'ineffabile, sui misteri che stanno alla base dell'universo e del mondo naturale.

Anche i circoli esoterici frequentati da Debussy riflettevano una nozione piuttosto vaga delle dottrine matematiche. Il satanismo di Jules Bois non era certo fondato su speculazioni di natura numerica: le «Waterloo dans le vide»¹⁵, descritte in *Les petites religions de Paris*, erano battaglie puramente atmosferiche contro creature sataniche invisibili; lotte accanite contro i misteri oscuri dell'aldilà; niente di più lontano dall'ordine delle discipline matematiche. E anche il testo delle *Noces de Satan* non sembra affatto influenzato da riflessioni di tipo neoplatonico o neopitagorico. Numeri e proporzioni numeriche non rientravano negli interessi primari dei satanisti, impegnati a combattere con mezzi metafisici le forze del male.

Sar Péladan, nel testo manifesto della dottrina rosacrociana, *L'art idéalistique & mystique*, parla della musica come di una voluttà estetica:

Au point de vue occulte la musique est le cynétisme esthétique, l'électrisation animique et peut-être la forme artistique de la volupté¹⁶.

Nei disegni teorici di Péladan l'arte doveva essere la forma pura della voluttà: un ideale che faceva delle discipline artistiche un equivalente luminoso ed elevato delle emozioni passionali; una transustanziazione dei piaceri terreni. E questo percorso escludeva ogni forma di modello concreto:

L'artiste a du lutter surtout contre le modèle, et voici comment il doit procéder, qu'il s'agisse de n'importe quel art. [...] Je n'ai jamais vu un seul modèle qui donnât les lignes de style, et comme c'est aux modèles professionnels que l'artiste forcément s'adresse, il ne doit pas les voir avant que ses lignes ne soient fixées. Ainsi, armé de son schéma et résolu à n'en pas modifier autre chose que les écarts de proportion et les logiques de modelé, l'artiste s'approchera impunément de la nature¹⁷.

Per i Rosa-Croce ogni schema aprioristico non poteva che inficiare il potere espressivo dell'arte. Quindi, verosimilmente,

¹⁵ J. BOIS, *Les petites religions de Paris*, cit., pag. 129.

¹⁶ SAR PÉLADAN, *L'art idéalistique & mystique*, cit., pag. 154 («Dal punto di vista occulto la musica è il cinetismo estetico, l'elettizzazione animista e forse la forma artistica del piacere»).

¹⁷ *Ivi*, pag. 178 («L'artista ha dovuto lottare soprattutto contro il modello, ed ecco come deve procedere, di qualsiasi arte si tratti. Non ho mai visto un modello che desse le linee di stile e, visto che è ai modelli professionali che l'artista deve indirizzarsi, non deve vederli prima che le linee siano fissate. Altrimenti, armato del suo schema e convinto a non modificare nulla se non gli scarti delle proporzioni e le logiche del modellato, l'artista si avvicinerà impunemente alla natura»).

¹⁸ C. DEBUSSY, *Correspondance 1872-1918*, cit., pagg. 117, 124, 138, 153.

¹⁹ *Ivi*, pag. 178 «[...] Un editore inverosimile, che pubblica solo buone cose, che gli piacciono. Non c'è da stupirsi quindi, che i suoi affari procedano male».

²⁰ J. GODWIN, *L'esotérisme musical en France 1750-1950*, cit., pag. 196.



anche una struttura formale basata su un calcolo preconfezionato come quello della sezione aurea sarebbe stata bandita dalla dottrina di Sar Péladan.

Gli unici due circoli in cui Debussy potrebbe aver assimilato suggestioni di impronta matematica sono quelli della Librairie Indépendante di Bailly e degli intellettuali che orbitavano attorno alla figura di Jules Laforgue. Bailly, nella Parigi di fine Ottocento, era senza dubbio uno dei pensatori più interessati al problema delle relazioni matematiche tra il mondo della realtà empirica e quello dei sistemi universali: tutta la sua teoria teosofica era basata sugli approssimativi rapporti che gli antichi testi scientifici avevano rinvenuto tra la distanze dei pianeti e le proporzioni degli intervalli musicali. Nelle sue ricerche la matematica aveva un peso non trascurabile. Ma Debussy, nella sua corrispondenza, non parla mai di Bailly come di un modello di pensiero. Il più delle volte scrive «chez Bailly»¹⁸, quasi a indicare un luogo più che un intellettuale di riferimento: la sede in cui incontrare altre persone, non necessariamente il proprietario della libreria. E infatti Bailly è sempre citato in termini elogiativi a proposito della sua raffinatissima attività editoriale (Ernest Chausson lo definiva «[...] un éditeur invraisemblable, n'éditant que des choses bien, qui lui plaisent. Il n'est donc pas étonnant que ses affaires marchent mal»¹⁹). Ma in tutta la sua enorme corrispondenza Debussy non dedica nemmeno una riga al sistema concettuale messo in piedi da Bailly.

Un discorso simile vale per Jules Laforgue. Godwin ritiene che questo poeta, morto nel 1887, possa essere stato un tramite significativo tra Debussy e Charles Henry²⁰, senza dubbio l'intellettuale più interessato all'applicazione dei sistemi matematici alle teorie filosofiche. Ma, in realtà, i contatti diretti tra Debussy e Laforgue non furono mai intensi; la morte del poeta interruppe troppo presto una relazione culturale che forse avrebbe potuto produrre stretti legami sotto il profilo biografico. Di fatto Debussy dovette limitarsi ad apprezzare il talento poetico di Laforgue, di cui amava molto citare l'espressione poetica tratta da *Dragées grises*, «Les usines du néant». Questo, però, non prova l'esistenza di un contatto diretto con Charles Henry; fatto di cui al momento non esiste alcuna testimonianza concreta.

In buona sostanza, Debussy frequentava circoli esoterici poco interessati all'applicazione di modelli matema-

tici all'arte; quei pochi contatti che ebbe con movimenti di ispirazione neoplatonica o neopitagorica non furono decisivi per la sua formazione estetica; e nelle sue riflessioni sull'arte non troviamo tracce di un esoterismo numerico, da nascondere tra le pieghe più recondite della sua scrittura musicale.

L'esoterismo di Debussy si riferiva piuttosto a un rapporto esclusivo, legato al momento dell'ascolto:

On devrait pourtant admettre que l'art est absolument inutile à la foule. Il n'est pas davantage l'expression d'une élite – souvent plus bête que cette foule – ; c'est de la beauté en puissance qui éclate au moment où il le faut, avec une force fatale et discrète. Mais on ne commande pas plus aux foules d'aimer la beauté, qu'on ne peut décemment exiger qu'elles marchent sur les mains²¹.

Il concetto di «beauté en puissance» allude all'intervento di una componente volta a mettere in atto un sistema estetico altrimenti incompleto; qualcosa capace di dare spessore concreto a un progetto immateriale. E in che cosa può consistere questa attività sconosciuta alle folle, se non in un ascolto particolarmente sensibile? Debussy in molte riflessioni accenna all'importanza del momento fruitivo:

Il suffirait que la Musique force les gens à écouter²².

A suo modo di vedere, la musica doveva spingere il fruitore ad andare verso l'arte: un percorso ostruito alle moltitudini, che poteva solo essere intrapreso da una piccola cerchia di ascoltatori in grado di sfidare la propria sensibilità. Ma la ricerca di un sistema ideologico, sepolto tra le impalpabili geometrie della partitura, riflette uno scarso interesse nei confronti dei procedimenti sottesi all'ascolto musicale: il rinvenimento di proporzioni formali dettate da un criterio matematico può solo verificarsi a contatto con lo strumento analitico, tra calcoli e speculazioni numeriche da svolgere a tavolino. E la stessa eventuale presenza di modelli geometrici occulti non prova la selezione di quell'*élite* di ascoltatori che Debussy riteneva necessaria alla fruizione della sua musica: accanto alla forma, anche il linguaggio (sintassi e lessico) e lo stile rivestono un ruolo fondamentale per instaurare un rapporto esclusivo con una stretta cerchia di fruitori. Un telaio formale occulto, rinvenibile solo nelle profondità recondite della partitura, non può garanti-

²¹ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, cit., pag. 198. («Bisognerebbe pertanto ammettere che l'arte è assolutamente inutile alle masse. E non è neppure l'espressione di un'élite – spesso più stupida di questa massa –; è della bellezza in potenza che esplode al momento opportuno, con una forza fatale e discreta. Ma non si può comandare alle folle di amare la bellezza più di quanto non si possa decentemente esigere che camminino sulle mani»).

²² C. DEBUSSY, *Correspondance 1872-1918*, cit. pag. 586 («Basterebbe che la musica spingesse la gente ad ascoltare»).

²³ CAMILLE MAUCLAIR, *Occultisme musical*, in *La religion de la musique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1909, pagg. 67-69.

²⁴ In «L'Echo de Paris illustré», 26 febbraio 1893.

²⁵ CAMILLE MAUCLAIR, *Occultisme musical*, cit., pag. 67. («Una sala da concerto ripete quotidianamente il miracolo della separazione dell'anima e del corpo. [...] L'aria musicale è quello che c'è di più leggero di più pesante nello stesso tempo al mondo. Allora l'angoscia comincia, ed è come una morte: il corpo astrale si eleva, il corpo materiale resta imprigionato nel suo torpore. Si produce un silenzioso scambio. Gli effluvi venuti dall'orchestra vi fanno ritorno sotto forma di copri astrali che vibrano e restano sospesi come degli elfi. Sono loro che comprendono il senso superiore e nascosto della musica, di cui i corpi degli spettatori, inerti e indistinti sui gradoni, si limitano a smaltire grossolanamente l'opio»).

re un contatto elitario con una piccola fetta di pubblico.

C'è un articolo di Camille Maclair (1872-1945), intitolato *Occultisme musical*, che riflette una concezione dell'esoterismo musicale intimamente legata al concetto di ascolto²³. Si tratta con tutta probabilità del testo che Maclair lesse in occasione del già citato ciclo di conferenze sull'occultismo del 1892, organizzato al Théâtre d'Art proprio nei mesi in cui Debussy frequentava intensamente quell'ambiente culturale. Maclair nelle vesti di poeta, romanziere e critico fu uno dei principali testimoni del movimento simbolista. Assieme ad Aurélien Lugné-Poe fondò nel 1893 la Maison de l'Oeuvre au Théâtre des Bouffes-Parisiens e fu l'organizzatore dell'unica rappresentazione parigina di *Pelléas et Mélisande* nel maggio dello stesso anno. In seguito si impegnò a fare da intermediario tra Debussy e Maeterlinck per la trascrizione operistica del dramma. Grande sostenitore della musica di Debussy, nel 1898 scrisse addirittura un romanzo, intitolato *Soleil des morts*, in cui il compositore compare sotto lo pseudonimo di Claude Éric de Harmor. Spesso la sua novella *Mer belle aux Îles sanguinaires*²⁴ viene citata tra le molteplici fonti letterarie che potrebbero aver ispirato la composizione de *La mer*.

In *Occultisme musical* Maclair descrive una sorta di separazione tra anima e corpo, proprio a proposito dell'ascolto musicale:

Une salle de concert recèle quotidiennement le miracle de la séparation de l'âme et du corps. [...] L'air musical est au monde ce qu'il y a de plus léger et de plus lourd tout ensemble. Alors l'angoisse commence, et c'est comme une mort: le corps astral s'élève, le corps matériel reste engourdi dans la couche torpide. Un échange muet se produit. Les effluves venus de l'orchestre lui font retour sous la forme des corps astraux qui flottent et restent suspendus comme des elfes. Ce sont eux qui comprennent le sens supérieur et caché de la musique dont les corps des spectateurs, las et indistincts sur les gradins, se bornent à cuver grossièrement l'opium²⁵.

Due entità che si dividono a contatto con la musica: un corpo astrale e un corpo materiale. Il primo è il riflesso di una sensibilità superiore, aerea, capace di fondersi alla natura occulta delle vibrazioni musicali; il secondo è invece il peso massiccio dell'esperienza superficiale, inadeguata a cogliere il «sens supérieur et caché de la musique». Solo la natura immateriale della prima entità consente all'uomo di avvicinare i segreti reconditi dell'arte musicale.

In questa separazione tra componenti eterree e corpi inerti, condannati a subire passivamente le vibrazioni sonore, si può leggere una dialettica tra processi consapevoli e inconsapevoli della fruizione. Quei corpi mollemente adagiati sulle poltrone della sala da concerto, che si inebriano all'ascolto della musica come se fosse oppio, non avvertono la presenza delle essenze immateriali che, secondo Mauclair, elevano lo spirito alla comprensione dei valori superiori dell'arte: non sono consapevoli di sviluppare ulteriori facoltà fruttive, capaci di contemplare i riflessi sonori del mondo infinito. Il livello consapevole si limita a una fruizione superficiale del fatto estetico, mentre la vera comprensione è affidata a un livello profondo, che sfugge alla sensibilità cosciente.

Mauclair in sostanza ritiene che l'ascolto musicale generi «corps astraux», capaci di sottrarsi al controllo dell'esperienza consapevole per raggiungere i segreti occulti dell'arte musicale. Niente calcoli o numeri, da ricostruire scavando nelle proporzioni concrete di una partitura, ma stimoli che scivolano sulla sensazione empirica, lasciando tracce remote nei procedimenti inconsapevoli della nostra memoria.

Ecco allora che quella condizione esclusiva ed esoterica, a cui accennava Debussy a proposito dell'ascolto musicale, sembra trovare punti di contatto con la sensibilità superiore e inconsapevole descritta da Mauclair: una categoria della psiche che riflette un ascolto profondo, radicato negli strati più nascosti della mente umana. La formula con cui Debussy era solito definire la sua musica chiarisce i contatti con la dimensione insondabile dell'esperienza:

Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination²⁶.

Difficile non cogliere in queste parole un riferimento a Baudelaire e al suo sonetto *Correspondances*: quella di Debussy è una dichiarazione estetica che non nasconde il fascino provato nei confronti dei simboli indecifrabili che legano l'uomo alla realtà, quei parallelismi sinestesici che mettono a confronto l'esperienza con la natura, creando corrispondenze misteriose, indagabili solo in una dimensione inconsapevole. Proprio quell'«audela» che Mallarmé cercava di materializzare attraverso le più impreve-

²⁶ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, pag. 62 («Cercavo per la musica una libertà che essa richiede forse più di qualsiasi altra arte, non essendo limitata a una riproduzione più o meno esatta della natura, ma alle corrispondenze misteriose tra la Natura e l'Immaginazione»).

²⁷ STÉPHANE MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Paris, Gallimard, 1945, pag. 807 («Io faccio della Musica, e chiamo così non quella che si può ottenere dall'avvicinamento eufonico delle parole, questa prima condizione va da sé; ma l'aldilà prodotto magicamente da alcune disposizioni della parola, ove questa non resti che allo stato di comunicazione materiale con il lettore, come i tasti del pianoforte»).

²⁸ ALBERT BAZAILLAS, *La musique et l'incoscient*, Paris, Alcan, 1908.

dibili combinazioni di parole, in una convergenza di intenti tra musica e poesia:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'audela magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de communication matérielle avec le lecteur, comme les touches du piano²⁷.

È inutile ricordare quali fermenti stessero maturando a Vienna proprio all'inizio del Novecento. Nello stesso periodo, anche a Parigi si stava diffondendo un notevole interesse nei confronti delle prime opere psicanalitiche. Nel 1908 tutti i periodici del tempo dedicarono molto spazio alla recensione di un testo di Albert Bazaillas, intitolato *Musique et incoscient*²⁸. E negli stessi anni Proust stava indagando il problema, riflettendo sui percorsi imponderabili della *mémoire involontaire*. Debussy non rimase certo indifferente di fronte a quell'ondata di interesse nei confronti dell'inconscio. Le sue riflessioni sulla musica e sull'immaginazione sembrano proprio alludere a quei meccanismi indecifrabili che regolano i rapporti tra l'uomo e la natura: stando alle sue idee, la musica doveva essere lo strumento in grado di riprodurre le corrispondenze misteriose che legano la realtà all'esperienza; e per raggiungere quest'obiettivo Debussy doveva fare appello a requisiti fruitivi radicati in una dimensione inconsapevole: qualcosa di molto simile ai «corps astraux» di Maclair, i fantomatici sensori in grado di penetrare segreti occulti estranei all'esperienza empirica.

Prendiamo un esempio concreto (cfr. Es. seguente), tratto dal repertorio pianistico di Debussy: *Des pas sur la neige*, sesto preludio del primo libro. L'ascolto di questa breve pagina stimola gli strati inconsapevoli della memoria fruitiva. Alla base di questa sensazione vi è una sonorità ripetitiva, che ruota attorno all'intervallo armonico di tritono. Lo si intuisce già alla seconda battuta, con il soffice scontro tra il Mi della figurazione alla mano sinistra e il Sib che apre il primo frammento melodico. Ma è solo l'inizio: l'intervallo ritorna a battuta 5 (Fa-Si), a completamento del secondo dei quattro accordi che sostengono l'ascesa melodica culminata a batt. 6; colora le sonorità delle batt. 8 e 9 al basso (Fa#-Do) e alla mano destra (Si-Fa); ricompare enarmonicamente (Do bemolle-Fa) alla batt. 10; e diventa addirittura l'elemento unificatore dell'armonia che si estende su

VI...

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p expressif et douloureux*

piu pp

Ce rythme doit avoir la valeur sonore
d'un fond de paysage triste et glacé

m.d.

pp *expressif*

Cédez - - - Retenu - - - //

pp

pp *p*

Cédez - - - // a Tempo **En animant surtout dans l'expression.**
p expressif et tendre

più p *pp* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *sempre pp*

Retenu - - // a Tempo

m.g. *m.d.* *pp*

p **Comme un tendre et triste regret**

Plus lent

p *pp* *pp*

Très lent

morendo *ppp*

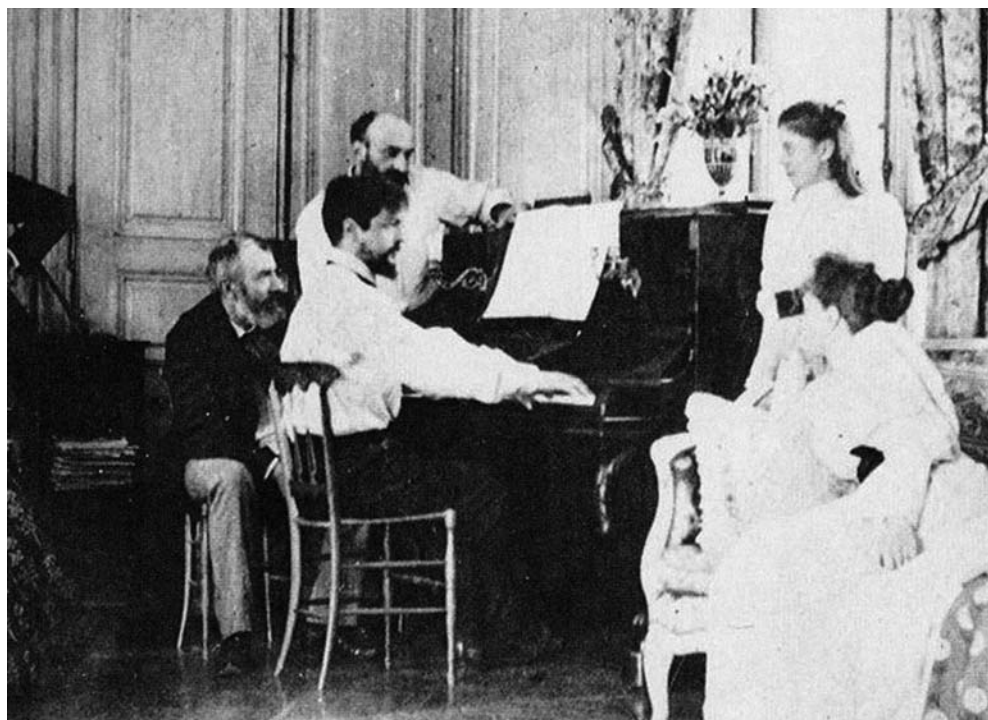
(... Des pas sur la neige)

D. & F. 7687 (6)

tutta la batt. 14: l'accordo è formato dalla sovrapposizione di due tritoni (Fa#-Do, Mi-Sib) e il movimento del basso sottolinea la stessa sonorità ribadendo per due volte l'intervallo Fa#-Do. Sembrerebbe il momento cruciale di una progressiva costruzione intervallare; e invece il tritono continua a ripresentarsi: a batt. 17-18 (Lab-Re), a batt. 20 (Fa-Si) e nelle sovrapposizioni armoniche di batt. 21, 22 e 23. Si nasconde solo nell'episodio «Comme un tendre et triste regret», per poi tornare a farsi sentire nelle ultime battute con la sovrapposizione di un Sib-Mi, che rovescia a specchio l'apertura del brano (Mi-Sib di batt. 2).

Si potrebbe dire che la cifra dell'intero brano risieda proprio nella presenza invadente del tritono. Ma c'è un ulteriore aspetto che occorre approfondire: la sparizione di questa ricorrente dissonanza armonica nell'episodio «Comme un tendre et triste regret». Si tratta di un breve sussulto melodico, che emerge all'interno del preludio come una scaglia isolata, lessicalmente anomala rispetto al contesto in cui è inserita. L'allusione all'idea del rimpianto è una delle pochissime indicazioni extramusicali lasciate da Debussy nelle sue partiture; la sua presenza ci consente di individuare nel pensiero del compositore l'improvvisa apparizione di un frammento di passato, la vaga idea di un rimorso ambientato in una dimensione remota. La precisazione di Debussy è preziosa, ma è la scrittura musicale a dare l'impressione di un incontro improvviso con una scheggia estranea alla linea del presente. La successione di triadi consonanti di batt. 29-31 segna un forte stacco con il contesto dissonante delle battute precedenti: improvvisamente, con la stessa illogicità che contraddistingue l'apparizione di un ricordo involontario, il discorso si sposta su un binario parallelo, che sembra aver dimenticato il lessico della dissonanza.

Anche la melodia dell'episodio «Comme un tendre et triste regret» esprime un contatto con una dimensione mnemonica complessa. Il suo arco culmina sulla nota più alta mai raggiunta dal brano fino a quel momento (Dob); ma la scalata verso tale vetta è cucita proprio da un tritono (Fa-Dob), che appare per la prima volta nella melodia superiore. Prima si era sempre manifestato tra le pieghe dell'armonia; ora si ripresenta nella sua fisionomia lineare, e proprio nel punto culminante della composizione. Sarebbe riduttivo pensare a un semplice elemento connettivo, inserito al fine di dare unità formale alle varie sezioni del brano: l'intero episodio sembra



andare nella direzione della discontinuità. L'impressione è che questo tritono melodico debba piuttosto essere messo in opposizione alle ricorrenti apparizioni dello stesso intervallo precedentemente ospitate dall'armonia.

L'ascolto di questo istante crea un complesso intreccio tra sensazioni consapevoli e inconsapevoli; è difatti impossibile che il fruitore sia in grado di avvertire consciamente la corrispondenza tra questo frammento melodico e il suo *alter ego* armonico: la conferma proviene solo da un'analisi della partitura. Ma è altrettanto impossibile che il martellamento del tritono, proposto con insistenza nel corso delle battute precedenti, non abbia lasciato alcuna traccia nella memoria inconsapevole dell'ascoltatore. Debussy vuole creare l'impressione del familiare, senza tuttavia dare una fisionomia precisa al ricordo evocato: una reminiscenza di materiale non memorabile. La luce proiettata sul tritono offre all'ascoltatore un punto di contatto con una sonorità *déjà entendue*; ma l'armonia imbevuta di consonanze e la prima apparizione melodica dell'intervallo formato da tre toni interi segnano una distanza irrecuperabile con l'origine della sensazione familia-

re. L'interesse del compositore è rivolto allo sforzo della memoria, al momento che precede il riconoscimento, alla sensazione di ricordare qualcosa che non riesce a prendere forma in maniera consapevole. Lo stimolo è destinato alla memoria involontaria, a un movimento fruttivo che sfugge inevitabilmente ai processi mentali di natura cosciente.

È in atteggiamenti compositivi simili a questo che prende forma una suggestione destinata ad essere raccolta solo da una piccola *élite* di ascoltatori, figure dotate di una sensibilità superiore e pronte a fare quel «petit effort» che Debussy riteneva necessario per fruire la sua musica:

Le public, habitué à être ému par des moyens aussi faux que grandiloquents, n'a pas compris tout de suite qu'on ne lui demandait qu'un petit effort²⁹.

David Paul Goldman ha letto nel linguaggio armonico di Debussy un percorso allineato al flusso di coscienza proustiano³⁰. L'ipotesi trova senza dubbio molti riscontri nella scrittura musicale del compositore. Ma gli stimoli rivolti alla natura inconsapevole del pensiero non si esauriscono certo a livello armonico, in una concatenazione che rifiuta sistematicamente i percorsi tradizionali. Troviamo simili riemersioni del passato nell'ultima pagina di *Fêtes*, nei ricordi aperti che concludono *Et la lune descend sur le temple qui fut*, nella scaglia deformata di passato che chiosa *La Puerta del vino*, o nella misteriose riapparizioni di un tema ciclico latente che affiorano nei tre pannelli di *Ibéria*.

Suggestioni impalpabili come quella commentata in *Des pas sur la neige* richiedono proprio quello sdoppiamento di cui parla Mauclair tra l'esperienza empirica e una sensibilità superiore, libera dal peso della consapevolezza. Niente matematica o geometria, ma un'attitudine fruttiva volta a scoprire analogie imprevedibili tra movimenti coscienti e incoscienti dell'ascolto. Forse era proprio questo l'esoterismo musicale che Debussy cercava di plasmare attraverso le sue composizioni: un rapporto esclusivo con una piccola cerchia di ascoltatori capaci di avvertire le suggestioni inesprimibili che collegano la musica al mondo delle sensazioni inconsapevoli. Non un modello occulto, comprensibile solo alla luce di un complesso sistema ideologico, ma un fenomeno radicato nel terreno dell'ascolto ipersensibile e delle corrispondenze involontarie che intrecciano la memoria all'esperienza.

²⁹ C. DEBUSSY, *Correspondance* 1884-1918, a cura di François Lesure, Paris, Hermann, 1993, pag. 247. «Il pubblico, abituato a essere emozionato attraverso mezzi tanto falsi quanto magniloquenti, non ha capito subito che non gli si domandava che un piccolo sforzo».

³⁰ DAVID PAUL GOLDMAN, *Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language*, in «The Musical Quarterly», vol. 75, n. 2 (1991), pagg. 130-147.